

# Ramón del Valle-Inclán (1866–1936)

Akten des Bamberger Kolloquiums  
vom 6.–8. November 1986

Herausgegeben von  
Harald Wentzlaff-Eggebert

Redaktion:  
Silvia Gonzalvo



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN

1988

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*Ramón del Valle-Inclán* : (1866 – 1936) ; Akten d. Bamberger Kolloquiums vom 6. – 8. November 1986 / hrsg. von Harald Wentzlaff-Eggebert. – Tübingen : Niemeyer, 1988.

(Beihefte zur Iberoromania ; Bd. 5)

NE: Wentzlaff-Eggebert, Harald [Hrsg.]; Iberoromania / Beihefte

ISBN 3-484-52905-9      ISSN 0177-199X

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1988

Alle Rechte vorbehalten

Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus photomechanisch zu vervielfältigen.

Printed in Germany.

Satz: B. Storck, Textverarbeitung, Baiersdorf.

Druck: Voralpendruck, Sulzberg im Allgäu.

# Inhalt

Vorwort	VII
I. Chronologie der deutschsprachigen Valle-Inclán-Rezeption <i>Harald Wentzlaff-Eggebert</i>	1
II. Mystizismus, "Okkultismus" und romantisches Erbe in Valle-Incláns Ästhetik <i>Giovanni Allegra</i>	7
"El esperpentismo lo ha inventado Goya" - Valle-Inclán und die Goya-Rezeption seiner Zeit <i>Peter K. Klein</i>	19
Valle-Inclán und der Große Krieg <i>Dietrich Briesemeister</i>	63
Valle-Inclán und der spanische Anarchismus <i>Wolfgang Karl Glöckner</i>	79
III. Valle-Incláns oppositioneller Historismus - Zu einigen stilistischen und ideologischen Aspekten der <i>Sonatas</i> <i>Ulrich Schulz-Buschhaus</i>	87
La sensualidad pervertida del divino marqués - Necrofilia decaden- tista en las <i>Sonatas</i> de Valle-Inclán <i>Pere Juan i Tous</i>	101
IV. Realität y esperpento en <i>La cabeza del dragón</i> <i>Jean-Marie Lavaud</i>	115
<i>Luces de Bohemia</i> als Stationendrama <i>Volker Roloff</i>	125
Otra subversión valleinclaniana - El mito de Don Juan en <i>Las galas del difunto</i> <i>Eliane Lavaud-Fage</i>	139
V. Zerrspiegel, Marionetten, Grotesken - Valle-Incláns <i>esperpentos</i> im Vergleich mit dem italienischen <i>teatro del grottesco</i> und Pirandello <i>Michael Rössner</i>	147

## VI

	Von der Distanz zur Identifikation - Buero Vallejos Rezeption von Valle-Incláns <i>Esperpento</i> <i>Wilfried Floeck</i>	163
	Zwischen Bewunderung und Distanz - Alfonso Sastres zwiespältiges Verhältnis zu Valle-Inclán <i>Angel San Miguel</i>	179
VI.	Die andere Seite - Versuch über Valle-Incláns <i>La pipa de kif</i> <i>Sabine Horl</i>	189
VII.	Der gemischte Schrecken des Erkennens - Sympraxis in Valle-Incláns <i>Tirano Banderas</i> <i>Rolf Klopfer</i>	197
	<i>Tirano Banderas</i> y la novela de dictadura latinoamericana <i>Juan Bruce-Novoa</i>	219
	Valle-Inclán und die spanische 'novela del dictador' <i>Manfred Tietz</i>	233
VIII.	Die Diskursivität der Geschichte - Valle-Incláns Geschichtsbild in <i>La corte de los milagros</i> <i>Walter Bruno Berg</i>	243
IX.	Valle-Inclán und Rom <i>Titus Heydenreich</i>	259
X.	La recepción del teatro de Valle-Inclán en Francia y en Bélgica <i>Rodolphe Stembert</i>	271
	Valle-Incláns Dramen auf deutschen Bühnen und in deutschen Übersetzungen <i>Klaus Pörtl</i>	281
	Die Feuilletons und der Exot Ramón del Valle-Inclán - Vom Umgang der deutschsprachigen Presse mit weniger bekannten Autoren <i>Jens Frederiksen</i>	297

# Zerrspiegel, Marionetten, Grotesken. Valle-Inclán *esperpentos* im Vergleich mit dem italienischen *teatro del grottesco* und Pirandello

Michael Rössner

Darüber, daß Valle-Inclán Werke der sogenannten "zweiten Schaffensperiode" in den Zusammenhang der europäischen Avantgardeliteratur zu stellen sind, scheint weitgehend Einigkeit zu herrschen<sup>1</sup>; bei der Definition vor allem seiner *esperpentos* werden denn auch gerne Begriffe wie expressionistisch verwendet und Parallelen zu der italienischen Bewegung des *teatro grottesco* gezogen<sup>2</sup>. Detailstudien zu diesen behaupteten Parallelen sind zwar selten, gerade die deutschsprachige Hispanistik kann jedoch mit einer solchen aufwarten: Manfred Lentzens Aufsatz "*Tragedia grotesca, Esperpento* und das italienische *Teatro del grottesco*" von 1980<sup>3</sup>, in dem Werke von Arniches, Valle-Inclán, Rosso di San Secondo und Pirandello unter dem Gesichtspunkt einer Art Typologie der "Formen grotesker Wirklichkeitserfassung" miteinander verglichen werden; einer Typologie, die letztlich auf eine Klimax metaphysischer Fundierung der Groteske hinausläuft, wobei der Höhepunkt mit Pirandello erreicht werden soll. Wenn ich es hier unternehmen will, Valle-Inclán *esperpentos* erneut im europäischen Zusammenhang der ästhetischen Entwicklung seiner Zeit zu betrachten, so deshalb, weil mir Lentzens Ansatz (was aufgrund des beschränkten Umfangs ja gar nicht anders sein kann) in vielerlei Hinsicht ergänzungsbedürftig erscheint. Nicht nachholen will ich die bei Lentzen völlig ausgesparte Einflußforschung, obgleich mögliche französische und auch italienische Lektüreeinflüsse ebenfalls einer Überprüfung wert wären. Aber ich will sehr wohl versuchen, den Traditionszusammenhang zu rekonstruieren, in dem Valle-Inclán *esperpentos* einerseits und das italienische *teatro del grottesco* bzw. Pirandellos in Frage

- 
- 1 Vgl. z.B. Volker Roloffs Betrachtung "Valle-Inclán und die Aktualisierung der Farce im Theater der Zwanziger Jahre", in Konrad Schoell (Hrsg.), *Avantgardetheater und Volkstheater* (Studien zu Drama und Theater des 20. Jahrhunderts in der Romania), S. 84-108; Manuel Bermejo Marcos, *Valle-Inclán: Introducción a su obra*, Madrid 1971, S. 23, Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico"*, Madrid <sup>2</sup>1975, v.a. S. 269ff., u.a.
  - 2 Zum "teatro grottesco" siehe den Aufsatz von Manfred Lentzen (Anm. 3) sowie Rüdiger Grimm, "Masken, Marionetten, Märchen. Das italienische Teatro grottesco", in: M. Esslin u.a., *Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama*, Basel-Stuttgart 1962, S. 47-94. Ansonsten gehört diese Strömung nicht gerade zu den Lieblingsgebieten der deutschen Italianistik. Von einer Zitierung der italienischen
  - Kritik dazu sehe ich schon aus Platzgründen ab. Vgl. etwa die Bibliographie in Gigi Livios *Teatro grottesco del Novecento*, Milano 1965.
  - 3 Manfred Lentzen, "*Tragedia grotesca, Esperpento* und das italienische *Teatro del grottesco*", in: *Ibero-romania* 11/1980, S. 65-83.

kommende Bühnenwerke<sup>4</sup> andererseits stehen, um hierauf zunächst die Theorie, dann die Bühnenpraxis der genannten Werke einander gegenüberzustellen und schließlich die beiden Dramen miteinander zu vergleichen, in denen sich Valle-Inclán und die italienische Tradition am stärksten einander annähern: *Los cuernos de Don Friolera* und Pirandellos *L'uomo, la bestia e la virtù*.

### Facetten der Bürgerfeindlichkeit: Zur Vorgeschichte von *esperpento* und *grotesco*

Gegen die allgemein verbreitete Überzeugung, Valle-Incláns Schaffen ließe sich in zwei (in etwa durch die Jahre auf dem galicischen Landgut) wohlgeschiedene Hälften teilen, deren erste im wesentlichen von Modernismo und Fin-de-siècle-Ästhetik, die zweite durch das *esperpento* gekennzeichnet sei, sind schon mehrfach Argumente für eine grundlegende Einheit des Valle-Inclán-schen Werkes ins Treffen geführt worden<sup>5</sup>. Dieser Gedanke der organischen Weiterentwicklung des Werks von Valle-Inclán scheint mir nicht nur durch so äußere Fakten wie etwa das späte Erscheinungsdatum der dritten "comedia bárbara" (*Cara de plata*) mitten in der *esperpento*-Epoche beweisbar; ich glaube vielmehr, daß wir die Kritik an einer im wesentlichen bürgerlichen Gesellschaft, wie sie für die *esperpentos* kennzeichnend ist, gar nicht richtig verstehen können, wenn wir sie nicht als organische Fortentwicklung und Radikalisierung jener impliziten Kritik bzw. jenes alternativen Entwurfs zur bürgerlichen Gesellschaft betrachten, die für seine Frühphase typisch ist. Valle-Inclán muß meines Erachtens dabei in der bedeutenden europäischen Strömung einer 'aristokratisch ausgerichteten' Kritik an der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gesehen werden. So hat etwa Marianne Kesting anlässlich der Gestalt des "zweiundzwanzigfachen, freilich verarmten französischen Grafen" Villiers-de-l'Isle Adam darauf hingewiesen, "daß man an neubourgeoiser Moral nicht nur als Sozialist, sondern auch als Ästhetiker und Aristokrat Anstoß nehmen kann"<sup>6</sup>. Daß auch Valle-Inclán sich als "Ästhetiker und Aristokrat" verstanden hat, darüber kann wohl kein Zweifel bestehen. Bei allen legitimen Vorbehalten gegenüber Gómez de la Sernas biographischem Essay kann man doch wohl annehmen, daß Valle-Inclán sich mit dem Wahlspruch der Familie seines Vaters

4 Zur notwendigen Differenzierung zwischen *teatro del grotesco* und Pirandello, die ich noch stärker unterstreichen möchte, als das bisher manchmal geschehen ist, siehe unten passim.

5 So sieht etwa Bermejo Marcos, a.a.O., Valle-Incláns Gesamtwerk als einen Prozeß der fortschreitenden "esperpentización". Antonio Risco geht noch weiter, wenn er (m.E. zu Recht) meint, die "modernistische" und die *esperpento*-Richtung im Werk Valles wären bloß "cara y cruz de la misma estética" (Risco, a.a.O., S. 15).

6 Marianne Kesting, "Paramoral und 'humour noir'. Brechts 'Sieben Todsünden' und Villiers de l'Isle Adams 'Demoiselles de Bienfilâtre'. Eine Vermutung", in: M. Rössner-B.Wagner (Hrsg.), *Aufstieg und Krise der Vernunft* (Festschrift für Hans Hinterhäuser), Wien-Graz-Köln 1984; S. 173-179. Zitat: S. 174.

("El que más vale/no vale tanto/como vale Valle") ebenso identifiziert hat wie mit dem der mütterlicherseits verwandten und in zahlreichen Werken abgebildeten Montenegros ("Nos no venimos de reyes, que reyes vienen de nos")<sup>7</sup>. Und der Ästhetizismus ist längst von der Kritik als vorrangiges Merkmal der ersten Produktionsphase Valle-Incláns festgestellt worden. Freilich wurde bislang nicht die sozialkritische Dimension dieses Ästhetizismus erkannt; man hat eher Valle-Incláns politische Haltung, d.h. den Karlismus, der im Spanien der Jahrhundertwende immerhin noch eine (wenn auch selbst problematische) reale politische Möglichkeit für den oben angedeuteten 'aristokratischen' Protest gegen die zeitgenössische bürgerliche Gesellschaft bot, getreu der Haltung des Marqués de Bradomín in der *Sonata de invierno* als bloß spielerisch-ästhetisch motivierte Vorliebe gedeutet. Tatsächlich scheint mir jedoch schon den *Sonatas*, noch mehr aber den - bereits stärker mit prä-esperpentischen Zügen ausgestatteten - *Comedias bárbaras* auch eine durchaus politische Protesthaltung gegen die bürgerliche Gesellschaft Spaniens zugrundezuliegen. Die modernistische Evasionshaltung des frühen Valle ist somit nicht bloß als ästhetischer Gegenentwurf gegen die literarischen Apologeten des bürgerlichen Liberalismus wie Galdós (in *Lucas de Bohemia* als "Don Benito el garbancero" apostrophiert) zu verstehen, sondern durchaus als reale Kritik der materialistischen Zivilisation, die das Bild eines *Retablo de la avaricia y la lujuria* bildet, in dem auch *la muerte* zur makabren Kreatürlichkeit herabgekommen ist. Schon in den *Comedias bárbaras* beginnt diese materialistische Welt, die vor allem von den Söhnen Montenegros repräsentiert wird, deutlich groteske Züge anzunehmen, etwa wenn der Priesterseminarist Farruquiño kurz nach dem Begräbnis seiner Mutter die Gruftkapelle beraubt und dem Teufelchen die silbernen Hörner ausreißt (*Romance de lobos*, II/1), oder wenn derselbe Farruquiño in *Aguila de blasón*, IV/6, die Leiche einer frisch beerdigten alten Frau in einem Kessel kocht, damit sich das Skelett vom Fleisch löst und an die Universität verkauft werden kann, während sich daneben sein Bruder Cara de Plata seelenruhig mit der käuflichen Dame La Pichona im Bett vergnügt.

Auch dieser groteske Zug fügt sich im übrigen in die oben skizzierte Tradition eines Villiers-de-l'Isle-Adam ein, der immerhin der Erfinder des makabren Spießbürgers Tribulat Bonhomet ist<sup>8</sup>. Schließlich darf man nicht übersehen, daß Tribulat Bonhomet auch als einer der Ahnherren von Jarrys Père Ubu gilt, mit dem die Groteske ihren fe-

7 Vgl. Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid <sup>5</sup>1979, S. 19.

8 Im übrigen ist auch Villiers' 'Überdrama' *Axël* ähnlich wie Valle-Incláns Dramatik durch eine starke dichterische Eigenständigkeit der "unpraktischen" Regieanweisungen in "teilweise ekstatischer Stillage" gekennzeichnet (Hans Hinterhäuser, *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, München 1977, S. 173); daraus ergibt sich eine weitere, diesmal dramentechnische Parallele zu Valle-Incláns *Comedias bárbaras* und zu *Divinas palabras* - vgl. dazu Harald Wentzlaff-Eggeberts Feststellungen in "Zur Ästhetik Valle-Incláns - Am Beispiel von *Divinas palabras*", in: *Iberoromania* (NF) 13/1981, S. 77-95.

sten Platz im Avantgardetheater unseres Jahrhunderts erobert hat<sup>9</sup>. Die Überleitung vom 'ästhetisierend-aristokratischen' zum 'grotesken' Protest gegen die bürgerliche Gesellschaft der Jahrhundertwende läßt sich also durchaus an französischen Parallelen stützen und auch noch im *esperpento* selbst, wenigstens in dem ersten so bezeichneten Drama, *Luces de Bohemia*, nachweisen.

Wie in *Romance de lobos* ragt hier eine Patriarchenfigur in eine rein materialistische Zeit hinein, in der sie von "Wölfen" umgeben ist. Max Estrella wirkt in vielen Belangen wie eine Transposition des Feudalherrn Juan Manuel Montenegro in den ästhetischen Bereich, und die zahllosen grotesk-bösartigen Kreaturen, allen voran sein treuer Paladin Don Latino, die ihn auf Schritt und Tritt betrügen und bestehlen, solange es noch etwas zu holen gibt, haben dramaturgisch die Funktion der Söhne übernommen. Natürlich ist die ironische Brechung der Figur, die auch schon bei dem Caballero vorhanden war, in *Luces* noch stärker ausprägt, natürlich bedingt der andere Schauplatz (Madrid) und die durch zahllose Anspielungen erfolgende Situierung in der unmittelbaren Gegenwart des Autors<sup>10</sup> bedeutende Differenzen in der Struktur der beiden Dramen; aber die antibürgerliche Frontstellung zwischen Max/Montenegro und den "Wölfen" bleibt ebenso erhalten wie die Verbindung zwischen (Geist-)Adel und Proletariat: Wie in *Romance de lobos* letztlich der lepröse Bettler "El pobre de San Lázaro" mit der Schar der Armen als positive Gestalt übrigbleibt und von Montenegro zu seinem "verdadero hijo" erklärt wird, so umarmt Max in der 6. Szene den anarchistischen Arbeiter im Gefängnis als "hermano", nachdem ihm dieser zuvor die Interessengemeinschaft von Intellektuellen und Arbeitern im Kampf gegen das kapitalistische Bürgertum erläutert hat: "En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto despreciados. Aquí todo lo manda el dinero" (*Luces*, S. 54)<sup>11</sup>.

Erst in *Los cuernos de Don Friolera* ist im Sinne der dort formulierten Ästhetik der Punkt erreicht, an dem Valle jeden Rest "shakespearianischer" Haltung, also jede Iden-

9 Auch Jarrys antibürgerlicher Protest geht mit einem gewissen 'aristokratischen' Selbstverständnis einher. Siehe dazu Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle des Lettres*, Paris 1928, S. 32 und das Kapitel "Vom Willen, vornehm geboren zu sein", in: Ilse Pollack, *Pataphysik, Symbolismus und Anarchismus bei Jarry*, Wien-Graz-Köln (Junge Wiener Romanistik 6), 1984, S. 148 ff.

10 Das weisen u.a. R. Cardona und A. Zahareas in *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid 1970, nach (v.a. S. 163-219) - natürlich auf den Spuren von Zamora Vicente (vgl. Anm. 17).

11 Ich zitiere nach der Ausgabe der Colección Austral, Madrid 1961. Bezüglich der Szene VI von *Luces* darf man freilich nicht übersehen, daß bei aller Koketterie Valles mit dem Anarchismus gerade in den Jahren der Komposition von *Luces* der stärkeren ironischen Brechung von Max Estrella auch eine stärkere Infragestellung der positiven Figur des Proletariats entspricht, der zwar noch am ehesten berufen wäre, die Rolle des (positiven) tragischen Helden zu übernehmen; aber dieser tragische Held läßt sich nun einmal nicht retten und muß, wenn man die *esperpento*-Ästhetik ernst nimmt, auch durch den "cal-lejón del gato" mit seinen Zerrspiegeln gehen; das zeigt sich auch am häufigen Aneinander-Vorbeireden der beiden Figuren in der genannten Szene.



tifikationsmöglichkeit mit seinen Figuren, aber damit auch jeden Versuch eines Alternativentwurfs aufgibt: Die Figuren in *Friolera* sind ausschließlich mit aller Schärfe der Verachtung gezeichnete Bourgeois, die noch dazu durch ihre Bindung an den militärischen Ehrenkodex mit untauglichen Mitteln versuchen, Tragödie zu spielen, sprich: die ihnen nicht adäquaten Formen einer aristokratischen Gesellschaft nachzuahmen<sup>12</sup>: hier ist erst Raum für die Alleinherrschaft des Satirisch-Grotesken, das von den *Come-dias bárbaras* bis zu *Lucas* in Valles Werk immer mehr an Boden gewonnen hatte.

Dem gegenüber hat das italienische *Teatro del grottesco* und der von den meisten Kritikern, wenn auch mit gewisser Distanzierung, zu demselben gerechnete Pirandello, einen ganz anderen Ursprung, Pirandellos literarische Anfänge sind mit der italienischen Spielart des europäischen Naturalismus, dem Verismo, verknüpft; dem italienischen Fin-de-siècle-Ästhetizismus, etwa dem von Valle-Inclán so geschätzten D'Annunzio<sup>13</sup>, stand er zeitlebens feindlich gegenüber. Daß sich große Teile seiner Literaturkonzeption zudem aus (freilich konsequent weiter gedachten und so oft ins Gegenteil verkehrten) Prämissen des Verismo ableiten und erklären lassen, habe ich bei verschiedenen Gelegenheiten zu zeigen versucht<sup>14</sup>. Aber auch das *teatro del grottesco* wurzelt - trotz aller angeblichen oder tatsächlichen Parallelen zum deutschen Expressionismus - noch ziemlich weitgehend in der Theaterkultur des naturalistischen Gesellschaftsstücks.

Besonders deutlich wird das etwa an Luigi Chiarellis erstem großen Erfolg im Rahmen dieser Strömung, *La maschera e il volto*: Der Zuschauer hat hier ein Gesellschaftsdrama mit den üblichen Requisiten (Ehebruch, Liebe, Eifersucht, Verrat) vor sich, das nur durch die Spaltung des Protagonisten in ein 'offizielles Ich' (das den Sitten der Gesellschaft folgend seine Frau ermordet, nachdem es sie beim Ehebruch ertappt hat) und ein 'wahres Ich', das diesen Mord nur vortäuscht, aber in Wahrheit aus Liebe verzeiht, von den üblichen Schemata abweicht. Das Drama wird so freilich mehr und mehr zu einem Konflikt nicht mehr zwischen den beiden Ichs (also der "Maske" und dem "Gesicht"), sondern dem längst obsiegenden wahren Ich und der Gesellschaft, die

---

12 Genau hierauf beruht m.E. auch der ästhetische Ansatz der *esperpento*-Theorie, wie sie im Gespräch des Prologs entwickelt wird: die groteske Verzerrung, die sich aus der Nachahmung adeliger Lebensformen in einer bürgerlich-materialistischen Zeit ergibt, entspricht der grotesken Verzerrung, die dann entsteht, wenn "enanos patizambos" die Rollen der Helden klassischer Tragödien auszufüllen suchen. Man könnte das bis in Details nachweisen: etwa in der Differenz, die zwischen Juan Manuel Montenegros Frage "¿Soy yo cabrón?" aus *Romance de lobos* und der gleichlautenden Frage Frioleras liegt; oder auch zwischen der "Sünde" des "mayorazgo" und der "lujuria" der "Wölfe" und *esperpento*-Figuren.

13 Zu den Verbindungen zwischen Valle-Inclán und D'Annunzio siehe v.a.: Americo Bugliani, *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán*, Milano 1976.

14 Vgl. etwa meine Aufsätze "Zwischen Analyse und Entfremdung", in Festschrift Hans Hinterhäuser, a.a.O., S. 143-156 und "Die 'Lebende Figur'. Bemerkungen zur Personenemanzipation bei Capuana und Pirandello", in: Johannes Thomas (Hrsg.), *Pirandello und die Naturalismus-Diskussion*, Paderborn 1986, S. 85-94.

sich weder das nichtkonforme Verhalten des Protagonisten noch die Täuschung bieten lassen will, die dieser verschuldet hat, so daß das Stück mit dem Paradox endet, daß er eben deshalb vor der Gerechtigkeit fliehen muß, weil er seine Frau nicht umgebracht hat<sup>15</sup>.

Selbst in Rosso di San Secondos oft als 'expressionistisch' gerühmtem Drama *Marionette - che passione!* findet man über weite Strecken einen naturalistischen Dialog dreier vom Leben enttäuschter Figuren, die nur dann und nur dadurch 'marionettenhafte Züge' annehmen, daß die Vernunft ihrer Reflexionen sich als bloße Tünche erweist, die sofort abspringt, wenn die Triebe der Leidenschaft sich regen und an den Fäden der "passione" ziehen. Als "Colui che non doveva giungere" auftritt, ist es mit dem vernünftigen Dialog abrupt vorbei. Auch in den übrigen bekannteren Stücken des *teatro del grottesco* (wie etwa *L'uomo che incontrò sé stesso* von Antonelli oder *L'uccello del paradiso* von Cavacchioli) ist es stets und ausschließlich die Leidenschaft, die das Movens für die Handlung abgibt und vernünftige oder auch nur konventionelle Verhaltensregeln ad absurdum führt. Es ist daher nur folgerichtig, wenn ein bürgerlicher Intellektueller wie der Chemieprofessor Saverio Prassi aus Rossos Drama *Una cosa di carne* diese Leidenschaft aus dem bewußten Leben auszugliedern und zu verdinglichen sucht, indem er sich mit einer Frau verheiratet, die tatsächlich nur "una cosa di carne" zu sein scheint. Und es ist ebenso folgerichtig, daß dieses Experiment letztlich fehlschlägt. Die tragische Schizophrenie des denkenden Bürgers zwischen Vernunft, gesellschaftlich normierten Verhaltensweisen und der Beherrschung durch die euphemistisch als Leidenschaft bezeichneten Triebe ist in der Präsentation des *teatro del grottesco* tatsächlich unlösbar. Sie kann nur aufgehoben werden durch das Eindringen einer anderen Sphäre (wie etwa der Welt von Märchen und Poesie in Rossos *La Bella Addormentata*, die auch tatsächlich am ehesten an Valle-Inclán - vor allem galicische - Dramen erinnert) oder dadurch, daß man diese Spaltung bewußt annimmt, ja sogar ins Positive zu wenden versucht wie die Figuren vieler Werke Pirandellos.

Dabei bleibt jedoch festzuhalten, daß das 'Groteske' an den vorgeführten Stücken kaum jemals die Personen sind (wie bei Jarry und später auch bei Valle-Inclán), sondern ausschließlich die Situationen; daß in den 'grotesken Konflikten', die diese Dramen auf die Bühne bringen, zwar indirekt eine Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft der Zeit enthalten ist, daß diese Kritik aber sozusagen von innen (keiner der Autoren des *Teatro grottesco* zeichnet sich durch eine aristokratische Attitüde à la D'Annunzio aus, aber auch keiner ist als prononzierter Vertreter einer Kritik etwa von einem proletarischen Klassenstandpunkt aus zu werten) und auch mit den ästhetischen Mitteln der bürgerlichen Selbstdarstellung im realistisch-naturalistischen Salondrama der Jahr-

---

15 Ebenso übrigens, wie in Pirandellos (wesentlich früherer) Novelle *La verità* der Bauer Tararà letztlich nicht deshalb verurteilt wird, weil er seine Frau umgebracht hat, als er sie beim Ehebruch ertappte, sondern deshalb, weil er das nicht schon früher getan hat, obwohl er von ihrem ehebrecherischen Verhältnis wußte.

hundertwende erfolgt<sup>16</sup>. Sie richtet sich auch gegen eine viel weniger genau individualisierte Gesellschaft als die, die in Valles *esperpentos* verhöhnt wird<sup>17</sup>; zudem verzichtet sie auf im eigentlichen Sinn des Wortes politische Kritik und konzentriert sich vor allem auf den Bereich des ehelichen Rollenspiels.

Somit zeigt sich, daß bei allen Parallelen, die zwischen Valle-Incláns Dramenästhetik und dem italienischen *Teatro grottesco* bestehen mögen, diese beiden Ansätze doch in einem ganz anderen Traditionszusammenhang stehen und in ihrer Kritik auch ganz unterschiedliche Stoßrichtungen aufweisen. Nun soll in einem nächsten Schritt geprüft werden, inwieweit diese unterschiedlichen Ausgangspunkte auch zu unterschiedlichen Ergebnissen bei der dichterischen Realisierung führen, . . . . .

### Marionetten, Masken und das Loch im Papierhimmel: Zur Theorie von *esperpento* und Pirandellos Theater

Valle-Incláns *esperpento*-Theorie läßt sich, wie schon Manfred Lentzen festgestellt hat, vor allem aus drei Textstellen rekonstruieren: aus der Szene XII von *Lucas de Bohemia*, aus dem Prolog von *Los cuernos de Don Friolera* und schließlich aus dem Interview vom 7.12.1918 mit Gregorio Martínez Sierra, in dem Valle die Formel von den drei möglichen dichterischen Perspektiven ("de rodillas, de pie, en el aire") geprägt hat. Vor allem der letzte Text versucht eine Historisierung der Ästhetik, wobei Homers Überhelden und Shakespeares zur Identifikation einladenden Figuren die "enanos y patizambos" gegenübergestellt werden, die dem deformierten Abbild der klassischen Helden im Zerrspiegel entsprechen, und denen die Tragödie zum *esperpento* enträt. Diesem lächerlich-abstoßenden Bild der modernen Helden entspricht die distanzierte Einstellung des Autors, der über seinen Figuren schwebt und sich durch die "satanische"<sup>18</sup> Überlegenheit des Unsterblichen jenseits von "Schmerz und Lachen" auszeichnet, die allein den

16 Das gilt natürlich bei Pirandellos Werk nur für die wenigen, mit dem *Teatro grottesco* assoziierbaren Werke, nicht jedoch für die Theatertrilogie und die "Miti".

17 Die Kontextgebundenheit der *esperpentos* in ihren Parallelen zu Zeitsatire und Parodie hat Alonso Zamora Vicente in seiner Studie *La realidad esperpéntica*, Madrid<sup>2</sup> 1974, überzeugend nachgewiesen. Sie "verzerren" somit nicht nur eine genau bestimmte Gesellschaft (die spanische des 20. Jahrhunderts), sondern auch noch die Erscheinung dieser Gesellschaft in einem genau definierten historischen Moment (ca. 1920-25).

18 Auch in diesem Vergleich des der *esperpento*-Ästhetik verschriebenen Autors mit dem Teufel (aus dem Prolog zu *Los cuernos de Don Friolera*) zeigt sich übrigens ein Kontinuitätselement in Valle-Incláns Werk. Bekanntlich wird schon der Marqués de Bradomín in den *Sonatas* immer wieder mit dem Teufel verglichen, und sein ästhetischer Lebensgenuß beruht eben auf seiner Fähigkeit zur 'Nichtidentifikation' mit seinen Opfern.

ästhetischen Genuß zu gewährleisten vermag<sup>19</sup>. Woraus aber entsteht dieser ästhetische Genuß? Er entsteht wohl gerade aus der Erkenntnis der Inkompatibilität der grotesken "Zwerge", die sich in den immer noch gleichen Rollen der klassischen Tragödie versuchen, mit der sich aus dieser Tragödie ergebenden Sollnorm, aus dem Vergleich der Zerrspiegelbilder der Heroen mit deren klassischer Gestalt.

Versucht man dies in die Termini von Pirandellos Ästhetik zu übersetzen (das eigentliche *teatro del grottesco* hat sich weitgehend einer Theorieformulierung entzogen), dann scheint diese Haltung haargenau einem zentralen Begriff seines Essays *L'umorismo* (von 1908) zu entsprechen: dem "avvertimiento del contrario", das für Pirandello freilich nicht, wie Lentzen meint<sup>20</sup>, "den Humor" ausmacht, sondern, im Gegenteil, das von ihm abgelehnte bloß "Komische". Damit aus diesem "Komischen" das vom Autor angestrebte "Humoristische" wird, muß die Reflexion dazutreten, die zum "sentimiento del contrario" hinführt; und es ist, wie Pirandello an mehreren Beispielen erläutert, eine Reflexion, die immer das menschliche Umfeld der scheinbar lächerlichen Gestalten erschließt und diesen somit zugleich eine tragische Komponente verleiht, so daß der Humorist über seine komische Figur lacht und sie zugleich bemitleidet. Darüber wird sein Lachen zum bitteren Grinsen, zugleich aber seine Haltung von einer gewissen Anteilnahme für seine Geschöpfe geprägt, die dem *esperpento*-Autor wenigstens in der Theorie fremd sein muß. Man mag darin nun ebenfalls eine Auswirkung der Tatsache sehen, daß Pirandellos Gesellschaftskritik wie die der Vertreter des *teatro grottesco* von innen, also von einem im wesentlichen bürgerlichen Standpunkt aus erfolgt, während Valle-Inclán in konsequenter Fortsetzung seines Frühwerks die bürgerliche Welt von außen in Frage stellt; man kann aber auch meinen, dies läge eben daran, daß Pirandellos Kritik (zum Unterschied von den anderen Autoren des *grottesco*) so tief geht, daß sie nicht mehr einer bestimmten historischen Gesellschaftsform, sondern der menschlichen Gesellschaft schlechthin gilt - eine ähnliche These habe ich vor einigen Jahren an Hand seines Spätwerkes zu untermauern versucht. Unbestreitbar bleibt aber, daß die grundlegenden ästhetischen Prämissen Pirandellos und Valle-Incláns wenigstens in diesem Punkt unvereinbar scheinen.

Ähnliches ließe sich bezüglich der historischen Darstellung der Figurenperspektive sagen. Auch bei Pirandello gibt es ja eine dem Valle-Inclán-Interview vergleichbare

---

19 *Los cuernos de Don Friolera*, in: Ramón del Valle-Inclán, *Obras escogidas*, T.I, Madrid (Aguilar), 1971, S. 998 f. Valle-Inclán vergleicht dort diese Ästhetik mit dem "einzig möglichen Genuß" des Stierkampfs, der eben in der Nichtidentifikation mit der leidenden Kreatur bestünde und setzt so die *esperpento*-Ästhetik auch mit der national-spanischen Kulturtradition in Beziehung - was er in der zitierten Stelle durch die Nennung der künstlerischen Ahnenreihe Quevedo - Goya noch verstärkt.

20 Lentzen, a.a.O., S. 80, formuliert etwas irreführend: "wie aus der Schrift 'L'umorismo' hervorgeht, besteht für den Autor der Humor im 'avvertimiento del contrario', wobei der bloßen Wahrnehmung des Gegensätzlichen ein tieferes Verständnis [...] zugrundeliegt". Der Humor besteht für Pirandello allerdings nur im letzteren, also im "sentimiento del contrario", was auch das von Lentzen in der Fußnote angeführte Zitat zeigt.

Stelle über den Unterschied zwischen der klassischen Tragödie und dem modernen Drama. Freilich stammt diese Äußerung aus dem Jahr 1904, also aus einer Epoche, in der der Autor dem Theater durchaus feindlich gegenüberstand, und ist zudem einer Romanfigur, dem etwas wunderlichen Hobbyphilosophen Anselmo Paleari aus *Il fu Mattia Pascal*, in den Mund gelegt. Dennoch ist sie immer wieder zur Bestimmung von Pirandellos Theaterästhetik herangezogen worden und verdient es, hier beachtet zu werden. Paleari erzählt darin dem Titelhelden von einer Marionettenaufführung der Elektra-Tragödie und schließt eine bizarre Idee an:

Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? [...] Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.<sup>21</sup>

Wenn man die nicht bloß zeitliche Nähe dieses Textes zu Pirandellos *Umorismo* berücksichtigt, ist ziemlich klar, was man von diesem Loch im Papierhimmel des Marionettentheaters zu halten hat: es ist die Reflexion, der Zweifel, der hier eindringt und die schönen eindeutigen Handlungen und Motive der antiken Schicksalstragödie in Frage stellt. Damit aber erscheinen die modernen Helden - ganz im Gegensatz zu Valle-Inclán - nicht abgewertet, sondern im Gegenteil aufgewertet: sie leiden zwar an ihrem Reflexionszwang, aber sie verlieren wenigstens den Marionettencharakter, wie Pascal/Meis in einer anschließenden Überlegung ironisch feststellt:

Beate le marionette, su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato.

In dieser Auslegung zeigt sich, daß diese Marionetten mitnichten als Heroen des antiken Mythos begriffen werden, sondern vielmehr die kritiklose Selbstgefälligkeit des Rollenspiels in der bürgerlichen Gesellschaft repräsentieren, was Mattia Pascal in der Folge auch noch durch ihre Gleichsetzung mit Palearis Schwiegersohn Papianni deutlich macht, einem gewissenlosen Mitgiftjäger und Betrüger, der exemplarisch die Untugenden des rein materiell denkenden, aber mit den hohlen Worthülsen längst aufgegebenen Werte operierenden Bourgeois verkörpert. Pirandello gelangt somit in

---

21 Luigi Pirandello, "Il fu Mattia Pascal", in: *Tutti i romanzi I*, hg. G. Macchia, Milano 1973, S. 467 f. (auch das folgende Zitat)

einem kühnen Schwenk zu der Valle-Incláns Theorie diametral entgegengesetzten Folgerung, daß nicht die antiken Halbgötter den mickrigen Gestalten der Moderne überlegen sind, sondern vielmehr die modernen Helden den klassischen, und zwar einfach, weil sie denken und zweifeln gelernt haben. Da zugleich diese 'klassischen Helden' als idealtypische Repräsentanten der bürgerlichen Gesellschaft dargestellt werden, ergeben sich aber in der praktischen Umsetzung durchaus Berührungspunkte. Da wie dort ist nämlich jetzt die Negativfigur in dem nicht-denkenden, marionettenhaft agierenden Bürger lokalisiert, nur die Haltung des Autors gegenüber diesem Objekt seiner Kritik scheint, wenigstens aufgrund der theoretischen Prämissen, verschieden zu sein. Es ließe sich freilich zeigen, daß Valle-Inclán die programmatische Verachtung seiner Figuren, zumindest in den dramatischen *esperpentos*, nie ganz realisiert hat, so daß sich vereinzelt doch immer wieder menschlich-berührende Züge finden: das gilt nicht nur für *Lucas de Bohemia*, sondern sogar für die noch wesentlich stärker grotesk-farcehaften Stücke aus *Martes de Carnaval*.

### "Visionsschilderungen" und Theaterskandale:

#### Das Verhältnis von *esperpento* und *teatro grottesco* zur Aufführungspraxis

Daß Avantgardedramen an dem allgemeinen Verschwimmen der Gattungsgrenzen teilhaben und also im traditionellen Sinne wenig 'dramatisch' sind, ist fast schon eine Binsenweisheit. Darüber hinaus nehmen sie wenig Rücksichten auf die herkömmliche Bühnentechnik, was sicherlich mitverantwortlich dafür ist, daß sie zu ihrer Entstehungszeit nur geringe Aufführungschancen vorfanden, insbesondere in Ländern, in denen Theater in hohem Maße als wirtschaftlich autarkes, aber stark kommerziell orientiertes System funktionierte wie etwa im Spanien Valle-Incláns. Das bescheidene Niveau des spanischen Kommerz-Theaters ist ja fast schon ein Topos der Klage von Valle über Lorca bis hin zu Buero Vallejo.

Angesichts dieser Situation bieten sich zwei mögliche Reaktionen an: a) Die Konzeption solcher Dramen als Texte, die auch ohne unmittelbare szenische Realisierung Eigenwert besitzen und b) das scheinbare Eingehen auf die Konventionen des herkömmlichen Theaters, um dasselbe von innen heraus in Frage zu stellen. War ersteres sicherlich der Weg Valle-Incláns, dessen späte Dramen Harald Wentzlaff-Eggebert mit einem gewissen Recht deshalb auch als "Visionsschilderungen" jenseits von Drama und Erzählung im engen Sinn apostrophiert hat<sup>22</sup>, so trifft für das italienische *teatro grot-*

22 Wentzlaff-Eggebert, a.a.O. Diese Deutung scheint mir weitgehend stringent, jedoch lassen sich m.E. auch zwei gewichtige Einwände dagegen vorbringen: Erstens ist ein Großteil der an den "acotaciones" in *Divinas palabras* nachgewiesenen Besonderheiten, die sich auf den gemeinsamen Nenner der "Unübersetzbarkeit in die szenische Realisierung" bringen ließen, in Dramen, die noch unmittelbar für die Aufführung gedacht waren und auch vor der *Lámpara maravillosa* entstanden sind, ebenfalls nachweisbar;

tesco die zweite Variante zu. Wie wir schon an Chiarellis *La maschera e il volto* gesehen haben, wird hier rein äußerlich der Boden des Gesellschaftsdramas nicht verlassen. Der Zuschauer wird so scheinbar in seiner Erwartungshaltung bezüglich eines konventionellen Dramas bestärkt und hierauf umso nachhaltiger - wenn auch nur partiell - enttäuscht. Auch die meisten der mit dem *grottesco* chronologisch und inhaltlich verbundenen Stücke Pirandellos weisen rein äußerlich Merkmale des naturalistischen bürgerlichen Schauspiels auf. Das gilt à la limite sogar noch für *Sechs Personen suchen einen Autor*, wo Pirandello freilich nicht nur durch groteske Situationen den vorgegebenen Rahmen sprengt, sondern sich darüber hinaus den Spaß erlaubt, seine Ablehnung dieser Form des Schauspiels in Szene zu setzen<sup>23</sup>. Diese unterschiedlichen Wege drücken sich auch darin aus, daß Valle sich ab etwa 1910 vom Theater mehr und mehr zurückgezogen, Pirandello ab diesem Zeitpunkt der Bühne erst geöffnet hat. So gelangt Valle zu seinen "Visionsschilderungen" mit filmischem Charakter, die kaum mehr direkt für die Aufführung gedacht sind, die *grotteschi* dagegen und Pirandello riskieren den Theaterskandal, um das Theater zu ändern<sup>24</sup>.

Nun könnte man meinen, diese unterschiedlichen Entwicklungen würden zu konträren Textstrukturen führen; interessanterweise zeigt eine genaue Analyse der Texte jedoch, daß auch bei den stärker an der szenischen Realisierbarkeit orientierten Italienern und vor allem bei Pirandello die Regieanweisungen ebenso ein Eigenleben zu führen beginnen wie bei Valle-Inclán; das reicht zwar nicht bis zur Verwendung der metrischen Form oder der Erzählung in Vergangenheitstempora, es macht diese "didascalie" aber ebenso wie Valles "acotaciones" zu einer Art "Text im Text" mit ästhetischem Eigenwert. Im Fall Pirandellos kann man das auf seine außerordentlich starke schöpferische Einbildungskraft zurückführen, die ihm, wie sich an dem Leitmotiv des selbstständig lebenden "personaggio" ebenso zeigen läßt wie an Anekdoten aus seiner Biographie<sup>25</sup>, die Szene so lebendig vor Augen führt, daß er sie sozusagen 'nach-erzählen'

---

zweitens ist der Begriff "Vision", aus der *Lámpara* entwickelt, doch mit dem Begriffsfeld der Mystik verknüpft und kann also zwar zu einer "Annulierung" des Visionärs-Ich, nicht aber zu einem "Sich-Erheben" über das in der Vision Geschaute und damit zu einer demiurgischen Distanz im Sinne der *esperpento*-Theorie führen.

- 23 Damit will ich natürlich keine erschöpfende Deutung dieses oft gewaltsam fehlinterpretierten Stückes geben. Siehe zur Interpretationsproblematik der "Sechs Personen" auch meinen Aufsatz "Auf der Suche nach Pirandello", in: *Italienisch* 16/1986, S. 22-38.
- 24 Die von den "grotteschi" verursachten Theaterskandale sind ebenso zahlreich wie die, die sich mit dem Namen Pirandellos verbinden; berühmt geworden ist vor allem die römische Premiere der *Sechs Personen*, nach der die Prügeleien zwischen Anhängern und Gegnern angeblich bis in die Morgenstunden gedauert haben sollen.
- 25 Gemeint sind neben den *Sei personaggi* etwa die Novellen *Colloqui coi personaggi* und *Tragedia di un personaggio*, siehe dazu auch Verf., "Die lebende Figur", a.a.O.; die von Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino 1963, S. 336 ff. berichtete Anekdote erzählt, mit Renovierungsarbeiten beschäftigte Bauarbeiter wären höchst erstaunt über den gestikulierenden kleinen Mann gewesen, der sich in seinem Arbeitszimmer

muß. Man gelangt auf diesem Wege im übrigen auch zu einer Art Vision, die noch dazu eine klare Distanzierung des Autors von seinen Figuren einschließen kann, wie etwa die Ablehnung der *Sechs Personen* zeigt.

Trotz der grundlegend unterschiedlichen Einstellung zur technischen Problematik des Avantgardetheaters ergibt sich also hier eine Parallele zwischen Valle-Inclán und den italienischen Vertretern des *teatro grottesco* sowie Pirandello; dessen ungeachtet bleibt freilich die Tatsache bestehen, daß Valle-Inclán in der Verselbständigung der Regieanweisungen noch wesentlich radikaler ist, so daß bei einer szenischen Umsetzung seiner Dramen der 'Verlust' an übertragbaren Textelementen dementsprechend höher sein müßte.

Auch diese Übereinstimmung hat also lediglich partiellen Charakter: Schon unser rascher tour d'horizon zeigt somit, daß die stets behaupteten Gemeinsamkeiten zwischen spanischem und italienischem Avantgardetheater bei genauerem Hinsehen in vielerlei Hinsicht nur oberflächlicher Natur sind. Ein genauerer Textvergleich von Dramen Valle-Incláns mit solchen des *teatro grottesco* oder Pirandellos würde diese These vermutlich in den meisten Fällen erhärten: die Diskrepanzen sind wesentlich stärker als die Übereinstimmungen. So paradox es klingt,<sup>1</sup> gerade das im Valle-Inclán'schen Sinne 'Groteske' (die "deformación", die Animalisierung der Figuren, oder auch der Aspekt, den Volker Roloff zu Recht mit der mittelalterlichen Farcenkomik in Bezug setzt), ist im italienischen 'teatro grottesco' kaum aufweisbar, wenigstens nicht in der Radikalität, wie es bei Valle auftritt. Seinen *esperpentos* noch am nächsten kommt wohl Rosso di San Secondos *La Bella Addormentata*, das durch die Verbindung von Groteske und märchenhafter Atmosphäre freilich noch mehr an Valles Marionettenspiele erinnert, vor allem aber Pirandellos *L'uomo, la bestia e la virtù*, das ich nun abschließend mit Valle-Incláns *esperpento Los cuernos de Don Friolera* vergleichen will.

#### Animalisierung und Farcenkomik im bürgerlichen Rollenspiel:

##### *Los cuernos de Don Friolera* und *L'uomo, la bestia e la virtù*

Pirandellos *L'uomo, la bestia e la virtù* von 1919, gemeinhin nicht zu seinen wesentlichen Stücken gerechnet, und Valles zweites *esperpento Los cuernos de Don Friolera* von 1921 scheinen auf den ersten Blick kaum vergleichbar zu sein: da eine Komödie in der italienischen *beffa*-Tradition mit happy-end, dort eine (wenn auch grotesk verzerrte) Tragödie mit tragischem Ausgang. Freilich ist beiden Stücken ein Grundelement der Handlungsstruktur gemeinsam: in beiden Fällen handelt es sich um Dreiecksgeschichten und die daraus resultierende Ehrenproblematik. Allerdings verschiebt sich die Perspektive:

<sup>1</sup> mit unsichtbaren Personen unterhielt. Giudice kommentiert das etwas mißtrauisch: "Non si può escludere che Pirandello, nel lungo, esclusivo momento della creazione artistica, soggiacesse, almeno inizialmente, alle prepotenze di una fantasia di tipo arcaica".



Während in *Los cuernos* der gehörnte Ehemann und seine Zweifel im Zentrum stehen, ob er der Stimme der Liebe folgen oder sich dem gesellschaftlichen Kodex unterwerfen und seine ehebrecherische Frau töten soll (im übrigen genau das Thema des eingangs besprochenen *La maschera e il volto* von Chiarelli), ist bei Pirandello die Zentralfigur eben der Ehebrecher Paolino, der seine humanistischen Prinzipien der Wahrheitsliebe über Bord werfen und verzweifelt nach einer Möglichkeit suchen muß, den gehörnten Ehemann der von ihm geschwängerten Dame, der längst kein Interesse mehr an ihr hat, für ein einziges Mal in das Ehebett seiner Geliebten zurückzubringen, damit das Kind legitim zur Welt kommen kann.

Der daraus resultierende Konflikt läßt sich in beiden Fällen - *mutatis mutandis* - auf die Entscheidung zwischen dem Verhalten entsprechend den subjektiven Wünschen bzw. Prinzipien des Protagonisten und einem solchen entsprechend den Forderungen der Gesellschaft zurückführen. Friolera, der in einer bisweilen - trotz aller grotesken Verzerrung - fast rührenden Weise als alter, gebrochener Mann vorgeführt wird, der sich nach einem heilen Familienleben sehnt (so etwa in der 9. Szene, in der er seiner Tochter zur Gitarre vorsingt), und der zu Beginn trotz der anonymen Verdächtigungen auf seinem "matrimonio de puro amor" beharren möchte, muß letztlich dem gesellschaftlichen Druck der Offizierskaste nachgeben und eine Bluttat vollbringen, die absurderweise gerade seine unschuldige Tochter trifft. Paolino, der sich in die Rolle des intellektuellen Beobachters zurückgezogen hat, der wie der Autor in *Don Estrafalarios* Ästhetik den tierischen Charakter der Menschen ohne Anteilnahme, ja leicht angewidert beobachtet, sieht sich selbst gezwungen, ihr tierisches Spiel mitzuspielen, um seinen Fehltritt zu vertuschen. Bei beiden Protagonisten werden diese Konflikte in ähnlich hektischen, angerissenen Monologen, geprägt durch die Figur des Anakoluths, sichtbar gemacht. So klagt Paolino:

Ufff... Tutte le viscere mi si torcono dentro, credi! Esser preso così... senza saper come... - per niente... - per un po' di pietà verso una donna che vedi piangere e che non te ne vuol dire, in prima, il perché... Tu la forzi a dirtelo... La... la conforti... oggi... domani... E... e poi, sissignore, ti trovi stretto così - per la feroce e beffarda crudeltà d'un manigoldo, ecco qua - in una necessità come questa - buffa, sí, ti pare che non lo senta? (MN I, S. 701)<sup>26</sup>

Und ganz ähnlich verzweifelt Don Friolera auf seinem Nachspaziergang in der 10. Szene:

¡Era feliz! ¡Friolera! ¡Indudablemente, era feliz sin haberme enterado! ¡Friolera! ¡Friolera! ¡Friolera! El mundo es engaño y apariencia: Se enteran los mirones, y uno no se enter. ¡Ni de lo bueno ni de lo malo!... ¡Uno nunca se enter! ¡Yo me quejaba de mi suerte, y nada me faltaba!

26 Ich zitiere hier und in der Folge (MN I) nach der Ausgabe: Luigi Pirandello, *Maschere nude I*, Milano (Mondadori), 1975.

¡Todo lo tenía dentro de mi jaula! ¿Cuándo me entero? ¡Cuando todo lo pierdo! (OE, S. 1043f.)<sup>27</sup>

Zu noch größeren Parallelen geben die Szenen der beiden Liebespaare Anlaß, in denen jeweils ein romantisches Liebespathos geboten wird, das grotesk mit der tatsächlichen Situation kontrastiert. So betonen beide Liebhaber den barbarischen Charakter des 'unwürdigen Ehemannes':

PACHEQUIN - ¿Ya no soy nada para ti, mujer fatal? ¿Ya ni dicto ninguna palabra a tu corazón? ¡Juntos hemos arrostrado la sentencia de este hombre bárbaro, que no te merece! (OE, S. 1020)

PAOLINO - E' enorme, sí, anima mia, lo intendo, enorme il sacrificio che devi compiere, tu casta, tu pura, per renderti appetibile a una bestia come quella! (MN I, S. 709)

Bei Pirandello wird dieses ironische Pathos auch in die Regieanweisungen übernommen: das beginnt schon im Personenverzeichnis mit der Bezeichnung von Paolinos Geliebter als "La virtuosa Signora Perella" und gipfelt anlässlich ihres ersten Auftritts in dem Kommentar: "La Signora Perella sarà la virtù, la modestia, la pudicizia in persona; il che disgraziatamente non toglie ch'ella sia incinta da due mesi - per quanto ancora non paja - del signor Paolino" (MN I, S. 682)<sup>28</sup>.

Die größte Übereinstimmung findet sich jedoch in der - stets als für Valles *esperpentos* konstitutiv angesehenen - Animalisierung der Personen. Sie ist in diesem Stück Pirandellos noch wesentlich stärker und konsequenter durchgehalten als in *Don Frolera*. Während Valle-Inclán in den Regieanweisungen nur Doña Tadea mit einer Eule (OE, S. 1011) und zwei der Offiziere mit Kater und Frosch vergleicht (OE, S. 1034), nimmt Pirandello den Titel seines Stückes so sehr beim Wort, daß er seine Figuren (mit Ausnahme Paolinos und weniger Nebenfiguren) durchgehend animalisiert, sei es im Text, sei es in den Regieanweisungen: Paolinos Haushälterin Rosalia wird als "gallina", der Apotheker Totò als "volpe" eingeführt (MN I, S. 673), Paolinos Privatschüler als "scimmione" und "capro nero" (S. 678); selbst die liebreizende Frau Perella erinnert durch ihre unwillkürlichen, schwangerschaftsbedingten Mundbewegungen an einen Fisch (S. 685), ihre Haushälterin Grazia hat ein "Pferdegesicht" (S. 707), und das "Über-Tier" ist natürlich ihr Ehemann, der Kapitän Perella: Paolino nennt ihn meist einfach "belva" (S. 710, 735), seinen Eßtisch "l'altare della Bestia" (S. 714). Der Autor ist wieder einmal präziser und bezeichnet ihn als "enorme sbuffante cinghiale setoloso" (S. 717).

27 Ich zitiere hier und in der Folge (OE) nach der Ausgabe: Ramón María del Valle-Inclán, *Obras escogidas*, Madrid (Aguilar), <sup>5</sup>1971.

28 Diese Ironie und die Elemente nachgeholter Exposition in den Regieanweisungen zeigen im übrigen wieder die Ähnlichkeit der beiden Dramatiker bezüglich der Fülle von nicht szenisch realisierbaren Elementen im Dramentext, die für Valle-Inclán bei Wentzlaff-Eggebert, a.a.O., nachgewiesen wurde.

Die von Valle-Inclán besonders an den Figuren Pachequín, Friolera und Doña Tadea in den Regieanweisungen hervorgehobene Marionettenhaftigkeit findet sich bei Pirandello gleichfalls als Ergänzung der Animalisierung, wenn auch nicht so häufig. In einer dieser "didascalie" scheint er aber fast auf denselben Marionettentheaterhorizont anzuspitzen, der in *Don Friolera* schon durch das Marionettenspiel des Prologs stets gegenwärtig ist: So spricht nämlich Frau Perella "con querula voce, quasi lontana, come se realmente non parlasse lei, ma il burattinajo invisibile che la fa muovere, imitando malamente e goffamente la voce di una donna malinconica" (S. 683)<sup>29</sup>.

Den Höhepunkt der grotesken Animalisierung erreicht Pirandello aber jedenfalls in der Szene, in der der 'Moralist' Paolino seine Geliebte zunächst grotesk schminkt, um sie für ihren Mann anziehend zu machen und dann versucht sie aufzuheitern, indem er sich nun selbst für sie spielerisch zum Tier macht:

Che vuoi ti faccia per farti ridere? Qualche piccolo lezio da scimmia? (Eseguisce.) Ecco, vedi?...sí, sí... cosí, eh? sí!... ridi! Mi gratto... eh eh... (La signora Perella ride tra le lacrime d'un riso convulso.) Ridi... sí... brava, cosí... ridi! E guarda, ora mi butto per terra, eh?... cosí, gattone! (Eseguisce e la convulsione di riso della signora Perella cresce.) Brava, cosí!... ridi... ridi...ridi... E ora faccio salti da montone! (Eseguisce e la convulsione della signora arriva fino allo spasimo.) Viva la bestia! Viva la bestia! (S. 715)

In diesem hymnischen Schlußruf voll verzweifelter Sarkasmus zeigt sich aber zugleich die entscheidende Differenz zwischen den gleichlaufenden Verfahren der Animalisierung in beiden Dramen. Pirandellos Paolino hat, ganz anders als Friolera oder Pachequín, nämlich einen Zug, den wir auch an Valles Max Estrella beobachten konnten: Er ist sich des grotesken, tierisch deformierten Charakters nicht nur der ihn umgebenden Welt, sondern auch seiner eigenen Handlungen bis zu einem gewissen Grad bewußt und reflektiert ihn, während er gleichzeitig daran teilhat. Das bewahrt ihn freilich nicht davor, stärker noch als Max Estrella, von seinem eigenen Schöpfer relativiert zu werden: denn natürlich bilden seine ständigen Versuche, sein Verhältnis zu Frau Perella romantisch zu überhöhen und das Geschehene zu beschönigen, einen denkbar scharfen Kontrast zu seinen Monologen über das unbedingte Gebot der Wahrhaftigkeit und seinen Gewissensbissen, weil er dieses Gebot jetzt einmal und ausnahmsweise übertreten müsse. Aber es bietet dem Zuschauer/Leser die Möglichkeit einer Identifikation, die in *Don Friolera* nicht mehr gegeben ist: Paolinos Schwäche ist nachvollziehbar, die gro-

29 Freilich mag hierin auch eine Anspielung auf das Marionettenmotiv der *grotteschi* und vor allem seines Freundes Rosso di San Secondo zu sehen sein, dessen *Marionette, che passione!* ein Jahr vor *L'uomo, la bestia e la virtù* auf Pirandellos Empfehlung hin erstaufgeführt worden war. Jedenfalls kommt Pirandello in diesem Drama dem *teatro grottesco* am nächsten; schon das Wort "grottesco" taucht immer wieder in den Regieanweisungen auf (vgl. etwa MN I, S. 717, 728, 735).

teske Animalisierung<sup>30</sup> ist letztlich (und das ist die besondere kompositorische Leistung des Autors) trotz aller Radikalität der Verzerrung aus einer dem Mimesis-Gebot gehorchenden Situation heraus entwickelt, wie sie dem bürgerlich-naturalistischen Theater entspricht.

Damit schließt sich der Kreis: die tragikomische und letztlich siegreiche *beffa* enthüllt zwar den Sublimationscharakter bürgerlicher Moral (und einer gewissen Moralistik), sie hebt sie aber nicht auf, wie Pirandello Illusionen (oder 'Mythen') zwar als solche entlarvt, sie aber dennoch nicht zerstört<sup>31</sup>. Dies scheint mir wieder daran zu liegen, daß seine Kritik (wie die des *teatro grottesco* überhaupt) eine Kritik von innen ist; der Privatgelehrte und Professor, der an die Wahrhaftigkeit glaubt und doch genötigt ist, Tag für Tag Kompromisse zu schließen und "Guten Tag" zu sagen, wenn er es nicht meint, hat bei aller Ironie doch deutlich auch gewisse autobiographische Züge.

In Valles Stück dagegen kommt die Kritik wieder von außen, und sich richtet sich gegen eine kleine Gruppe, die zu seiner Zeit freilich das öffentliche Leben Spaniens weitgehend bestimmt: der militärische Ehrenkodex grotesker Scharlatane, die als "enanos patizambos" versuchen, nach einzelnen Prinzipien zu leben, die für Feudalherren wie Juan Manuel Montenegro Gültigkeit hatten, läßt in keiner Phase zur Identifikation ein. Auch Pachequín als piropo-freudiger Galan und Doña Tadea Calderón sind reine Karikaturen, und selbst das Mädchen Manolita ist zum Unterschied von Frau Perellas bisweilen erfrischend natürlichem Knaben Nonò als "muñeca" (OE, S. 1039) gezeichnet. Die menschlichste Figur ist so paradoxerweise Friolera selbst, der wenigstens versucht, sich gegen die ihm nicht angemessene Rolle zu wehren, was vielleicht bisher in der Kritik nicht immer mit der wünschenswerten Deutlichkeit betont worden ist.

Valles *esperpento*-Technik in *Don Friolera* (der in der Prosa die von *Tirano Banderas* an die Seite zu stellen wäre) zeigt somit zwar gewisse Ähnlichkeiten mit Pirandellos *L'uomo, la bestia e la virtù* und dem *teatro grottesco* im allgemeinen; bei einer genaueren Analyse erweist sich jedoch, daß diese Ähnlichkeiten aus ganz unterschiedlichen Wurzeln stammen. Gerade *Don Friolera* wird man (schon aufgrund des Prolog/Epilog-Rahmens und des direkt politischen Bezugs) wohl eher in die Nähe von Brechts epischem Theater rücken müssen (wobei sich z.B. mit dessen *Arturo Ui* einige technische Parallelen aufweisen ließen). Auch das ist in der Kritik bisweilen angedeutet worden, wäre aber einer genaueren Untersuchung wert.

---

30 Diese radikale Animalisierung hat dazu geführt, daß in manchen italienischen Aufführungen des Dramas die meisten Schauspieler Tiermasken trugen - eine solche Aufführung habe ich selbst in Rom 1977 gesehen.

31 Das habe ich versucht, im ersten Abschnitt meiner Studie *Pirandello Mythenstürzer*, Wien-Graz-Köln 1980, deutlich zu machen.